

POUR UNE THÉORIE GÉNÉRALE DU FANTASTIQUE

Éric Lysøe

Article paru à l'origine dans *Colloquium Helveticum*, n°33, 2002, p. 37-66.

Depuis que le fantastique est devenu objet d'études universitaires, la réflexion critique s'est essentiellement développée dans trois directions. À la suite de Pierre-Georges Castex notamment, on s'est d'abord intéressé à l'histoire du fantastique. On a observé les jeux d'influence ainsi que les phénomènes de modélisation constitutifs du genre. Une autre tendance, initiée par Roger Caillois, Louis Vax et développée par les structuralistes, a consisté à « délimiter le territoire du fantastique »¹, tout en s'interrogeant à l'occasion sur la validité de l'acte définitoire². Une troisième méthode enfin a consisté à réexaminer les propositions de Sigmund Freud pour interroger le fantastique et ses procédés du point de vue d'une textanalyse³. Curieusement toutefois, on ne s'est guère appliqué à mettre réellement en perspective ces différents modes d'approche⁴. *L'Introduction à la littérature fantastique* est particulièrement exemplaire de la prééminence à ce propos d'une logique d'école. Tzvetan Todorov a beau vouloir aborder la question des genres historiques, il n'accorde aucun rôle ou presque à la diachronie⁵ ; il a beau articuler la dernière partie de son essai autour de la psychanalyse, il ne concède pas la moindre place à la théorie freudienne à l'instant d'élaborer sa définition fameuse du fantastique⁶.

Les lignes qui suivent tentent au contraire de proposer une forme de description des textes qui associe dans ses principes mêmes les trois niveaux considérés. Dans la mesure où la notion de « fantastique » entendue comme dénomination générique est née dans la France romantique, ce sont ses modalités d'émergence dans le contexte particulier du Paris des années 1827-1830 qu'il conviendra tout d'abord d'interroger. Les observations qui se dégageront de cette première enquête devraient alors permettre d'attribuer au genre une place spécifique qu'on pourra examiner ensuite sous l'angle théorique et psychanalytique.

1. Louis Vax, *L'Art et la littérature fantastique*, Paris, P.U.F., 1960, p. 5.

2. Voir, notamment, Louis Vax, *La Séduction de l'étrange*, Paris, P.U.F., 1965.

3. Voir, pour ne citer qu'un travail pionnier, Jean Bellemain-Noël, « Notes sur le fantastique » (textes de Théophile Gautier), *Littérature*, n°8, décembre 1972, p. 3-23.

4. *Le Conte fantastique en France* s'ouvre certes sur une « définition » du fantastique qui manifeste la volonté d'associer la théorie à l'histoire : « Le fantastique [...] ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par l'intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle ; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs » (Paris, Corti, 1951, p. 8). Mais le critique ne discute pas les termes clefs qu'il utilise – dépaysement, mythologie, féerie, intrusion, etc. – et surtout calque sa définition sur *l'évolution historique du genre en France*. Sa dernière phrase, notamment, montre bien qu'il songe avant tout au fantastique hoffmannien puis poésque, tel qu'il s'est développé dans les lettres françaises. D'autres tentatives, de ce point de vue plus abouties – on songe notamment à celle d'Irène Bessière (*Le Récit fantastique. La Poétique de l'incertain*, Larousse, « Thèmes et textes », 1974) – butent sur des problèmes du même genre.

5. Sinon celui qui permet de conclure à la disparition du fantastique au xx^e siècle.

6. Comme l'histoire, la psychanalyse n'est prise en compte que dans la mesure où elle permet de *liquider* le fantastique contemporain.

1. Une invention romantique

Poser la question de l'apparition d'une dénomination générique à un moment particulier de l'histoire d'une littérature suppose qu'on s'interroge sur le fonctionnement même de la *généricité*. Comme l'écrivait V. Chklovski, dès 1919 :

L'œuvre d'art est créée en parallèle et en opposition à un modèle quelconque. La nouvelle forme n'apparaît pas pour exprimer un contenu nouveau mais pour remplacer l'ancienne forme⁷.

Mais on peut aller plus loin. Car une forme n'est perçue comme nouvelle que dans la mesure où elle impose ou, à tout le moins, autorise une réorganisation du système qu'elle vient en quelque sorte contaminer. L'histoire des genres est ainsi constituée de ces refontes et corrections sans fin qui, selon les époques et les cultures, modifient sans cesse les limites affectées à telle ou telle catégorie. L'opposition que tient à maintenir la critique entre les genres historiques, assujettis à toutes les variations envisageables, et des genres théoriques censément invariables est une illusion fondée sur les disparités de rythme qu'enregistrent les procédures d'évolution des uns et des autres. Il est clair que ni la poésie, ni la prose romanesque, ni même le théâtre ou l'essai ne fonctionnent comme des catégories étanches les unes aux autres, capables de se développer selon une logique interne en dehors de toute temporalité. On est ainsi amené à concevoir le système des genres comme un simple découpage historique ou, pour reprendre la terminologie de Hjemslev, une *forme* destinée à articuler une *substance* [purport] :

À chaque moment de l'histoire d'une culture, l'ensemble des ouvrages existants ou connus détermine une *substance générique de nature continue* que les groupes sociaux impliqués agencent, découpent et perçoivent comme *forme*⁸.

L'apparition du genre fantastique en France marque un temps particulier dans cette perpétuelle entreprise de réévaluation. C'est en effet l'époque où se met en place un système des genres inédit, caractérisé par une hiérarchisation hésitante. La formule classique, tout entière organisée autour du théâtre et dominée par le modèle tragique, cède définitivement la place à un autre mode d'aménagement qui, tout en consacrant l'avènement du roman, ne cesse d'interroger la poésie pour y trouver des gages de littérarité. Ce que les hommes du XVIII^e siècle désignaient sous le nom de « Belles Lettres » est désormais devenu « littérature ». Loin de correspondre à un simple changement d'étiquette, cette mutation historique pose la question du champ littéraire en des termes nouveaux. Être tragédien à l'époque de Racine, c'était s'exprimer généralement en vers, c'était dans tous les cas être « poète ». Se prétendre « romancier » un siècle et demi plus tard, c'est s'exprimer à partir d'un matériau *prosaïque*, dont la nature artistique ne va pas de soi. L'effort des créateurs – il suffit de songer au fameux rêve flaubertien du livre sur rien – va porter durant tout le siècle sur cette nécessaire justification, chacun s'efforçant de donner des gages de *poéticité*. Entreprise d'autant plus malaisée qu'ils ne disposent plus d'une définition simple de la poésie : l'acception nouvelle du mot « littérature » est très exactement contemporaine de la disjonction qui s'opère, jusque dans le *Dictionnaire* de l'Académie, entre « poésie » et « vers »⁹.

Il s'ensuit que le conte fantastique se trouve occuper durant toute cette période une portion du continuum voisine de celle du poème en prose. Les deux genres naissent de façon simultanée, à partir d'un ensemble de références communes. L'utilisation que font les romantiques du terme de

7. Cité par Boris Eikhenbaum, « Théorie de la méthode formelle » (1927), in Tzvetan TODOROV (éd.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, « Poétique », 1965, p. 50.

8. É. Lysøe, *Les Kermesses de l'étrange*, Paris, Nizet, 1993, p. 27. – Les critiques du fantastique ont été nombreux à souligner cet aspect caractéristique du champ littéraire. Dans *L'Art et la littérature fantastique*, Louis Vax définit le fantastique à partir d'une douzaine de domaines voisins (*op. cit.*, p. 5-24). Bernard Dupriez ne distingue pas moins de seize catégories de fantastique (« Du fantastique au délire », *Revue d'esthétique*, 1976, n°2-3, « Lire », p. 141-155). Tzvetan Todorov, après avoir placé le fantastique entre l'étrange et le merveilleux, oppose le fantastique « pur » au fantastique-étrange et au fantastique-merveilleux. Chacun à sa façon démontre bien l'existence d'une substance continuée qu'il s'efforce de découper en fonction d'une forme plus ou moins préétablie.

9. Voir Groupe , *Rhétorique générale* (1970), Paris, Seuil, coll. « Point », 1982, p. 17-18.

« fantastique » s'inspire des *Fantasiestücke*¹⁰, ces *Fantaisies à la manière de Callot* que l'adaptateur français dispersa comme tous les autres textes de l'auteur allemand dans les vingt volumes composant l'édition originale des *Contes fantastiques*¹¹. Or, c'est bien à ce même texte clef qu'Aloysius Bertrand fait référence à l'instant de publier ce premier grand recueil de proses poétiques qu'est *Gaspard de la Nuit*. Le sous-titre du volume, on s'en souvient, est en effet *Fantaisies à la manière de Callot et de Rembrandt*. Et le rapprochement entre l'écrivain français et son maître allemand n'est pas seulement de circonstance. Il suffit de relire les pages que Simone Bernard consacre à la naissance du poème en prose pour prendre la mesure du phénomène : l'adjectif et le nom « fantastique » y reviennent avec une insistance remarquable¹². Plus largement, le fantastique, tel qu'il se développe en France autour de Hoffmann, prolonge des pratiques antérieures consistant à rapprocher le conte de proses poétiques traduites d'auteurs étrangers, réels ou parfois imaginaires. En 1821, Nodier donne ainsi « Smarra ou les Démons de la nuit » comme un récit adapté de « l'esclavon ». Et tout en offrant ainsi une nouvelle qu'on tient souvent pour un exemple de fantastique avant la lettre, il compose, comme l'écrit Pierre-Georges Castex un véritable « poème de la vie nocturne »¹³. De fait, avec son « prologue » et son « épilogue », son « épisode » et son « épode », le conte garde non seulement le souvenir de la tragédie, mais encore celui du poème antique. La construction en strophes du prologue et de l'épilogue accentue d'ailleurs largement le phénomène :

Ah ! Qu'il est doux, ma Lisidis, quand le dernier tintement de cloche, qui expire dans les tours d'Arona, vient nommer minuit, – qu'il est doux de venir partager avec toi la couche longtemps solitaire où je te rêvais depuis un an !

Tu es à moi, Lisidis, et les mauvais génies qui séparaient de ton gracieux sommeil le sommeil de Lorenzo ne m'épouvanteront plus de leurs prestiges !¹⁴

Dans l'édition originale, qui plus est, le texte se trouvait recueilli avec trois poèmes esclavons, dont l'un au moins est un authentique poème serbo-croate. On comprend que neuf ans plus tard, dans l'étude célèbre qu'il consacra au fantastique, Nodier parle volontiers de « poète » ou de « poème fantastique »¹⁵.

Le romantisme associe donc étroitement la poésie et le fantastique. Et ce principe se maintient durant tout le XIX^e siècle. Le second fondateur de la tradition française du poème en prose, Charles Baudelaire, fréquente d'assez près le fantastique. Faut-il rappeler ici qu'il fut le principal traducteur français du second grand modèle du genre, Edgar Allan Poe – Poe auquel il rêvait d'être ce que Loève-Weimar avait été à Hoffmann ? Plusieurs des pièces du *Spleen de Paris* portent de ce fait la marque indéniable d'une influence américaine. « Les Foules » s'inspirent directement de « The Man of the Crowd ». « Le Mauvais Vitrier » peut être lu comme libre application de l'« Imp of the Perverse ». « Une mort héroïque » s'offre comme véritable pendant à « Hop-Frog ». La tendance qu'a le poème en prose à se confondre avec le conte fantastique trouve ainsi une éclatante confirmation que ne démentiront en rien les auteurs de l'époque naturaliste ou symboliste. Suzanne Bernard présente par exemple « Le Mot » de Verhaeren comme

une prose étrange [...], plus proche de la confession ou du conte morbide à la manière de Poe que du poème, et qui décrit un cas d'hallucination verbale qui n'est pas sans rappeler le *Démon de l'analogie* de Mallarmé¹⁶.

Ce bref survol des conditions d'émergence du fantastique dans la France du XIX^e siècle conduit

10. Même si, dans la traduction qui va assurer la fortune de Hoffmann en France, Loève-Weimar puise autant dans les *Nachstücke* ou les *Serapionsbrüder*.

11. En réalité, seuls les 12 premiers volumes sont intitulés *Contes fantastiques*. À partir du tome XIII, le titre devient *Œuvres complètes*.

12. Simone Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1978, p. 49-73.

13. *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, p. 132.

14. Nodier, *Smarra, Trilby et autres contes*, Paris, Flammarion, « Garnier-Flammarion, 1980, p. 83.

15. « Du fantastique en littérature » (1830), in Jean-Baptiste BARONIAN (éd.), *La France fantastique*, Verviers, André Gérard, 1973, p. 17-30 ; voir notamment p. 17, 19, 23, 25 et *passim*.

16. *Ibid.*, p. 481.

donc à concevoir le fantastique comme une forme de fiction poétique. En elle-même, la suggestion n'a rien de très nouveau. À partir d'une argumentation toute différente, Louisa Jones voici près de trente ans a formulé une proposition du même ordre. Les auteurs, d'Edgar Allan Poe¹⁷ à Franz Hellens, ont de leur côté souligné à maintes reprises la nécessaire connivence qu'établit le fantastique avec la poésie. Et ce ne sont pas les arguments que leur oppose Tzvetan Todorov qui sauraient ici convaincre. Car *L'Introduction à la littérature fantastique* ne parvient à opposer le fantastique et la poésie qu'en abordant la seconde en termes de morale de lecture :

On convient aujourd'hui que les images poétiques ne sont pas descriptives, qu'elles doivent être lues au pur niveau de la chaîne verbale qu'elles constituent, dans leur littéralité, non pas même à celui de leur référence. L'image poétique est une combinaison de mots, non de choses, et il est inutile, plus même : nuisible, de traduire cette combinaison en termes sensoriels¹⁸.

Quand bien même d'ailleurs on s'en tiendrait à une position aussi réductrice, il n'en faudrait pas moins reconnaître d'étranges similitudes entre la poésie et le fantastique. Pour le lecteur moderne, certains objets de fiction, comme le vampire ou le fantôme, ne sont-ils pas précisément des signes privés de référents ? Quant au rôle du signifiant, il est évidemment fondamental dans les jeux incessants entre sens littéral et le sens figuré. Todorov lui-même ne le place-il pas au cœur du « discours fantastique » dans le cinquième chapitre de son ouvrage ?

2. Conte fantastique et prose poétique

Mise en évidence par ces quelques éléments d'histoire, la proximité entre le fantastique et le poème en prose – ou plus largement la poésie – est une source féconde d'observations théoriques en ce qu'elle permet d'appliquer au conte fantastique deux approches fondamentales du fait poétique, celle de Michael Riffaterre et celle du Groupe .

Le premier, dans sa *Sémiotique de la poésie*, définit l'œuvre poétique comme « la transformation d'une matrice, phrase minimale et littérale, en une périphrase plus complexe et non littérale »¹⁹. Dans le poème en prose notamment, deux ensembles isotopiques entrent en compétition autour de « signes doubles » qui les font coexister l'un et l'autre. C'est à ce principe qu'il faut rattacher « Aube », texte dans lequel Rimbaud fait de l'aurore une femme, mieux : une princesse de contes de fées ; ou encore le « Bottom » des *Illuminations*, dans lequel la référence à Shakespeare sert à démontrer que l'amour abêtit et, à ce titre, rend idiot l'amant qu'il animalise. Or bon nombre de contes fantastiques présentent un fonctionnement identique. « La Cafetière » de Gautier, par exemple, pose une équivalence entre le visage humain et un banal article ménager, tous deux rassemblés sous l'appellation unique de « cafetière », entendue à la fois dans son sens littéral et dans son sens figuré – le mot désignant familièrement la portion supérieure du corps. Croyant passer la nuit avec une jeune femme sublime, Angéla, le héros se réveille en « serrant dans [l]es bras un morceau de porcelaine brisée comme si ç'eût été une jeune et jolie fille »²⁰ ; un peu plus tard, alors qu'il croit dessiner la « cafetière qui avait joué un rôle si important dans les scènes de la nuit »²¹, il se découvre avoir exécuté un portrait exact de la belle. Tout le texte développe ainsi l'opposition entre animé et inanimé qu'engendre la double acception du terme. Ici, « les chemins creux » deviennent pareils au « lit d'un torrent »²² ; là c'est la couche du rêveur – son « lit », précisément – qui s'agite soudain « comme une vague »²³. Et alors que tous les objets – meubles,

17. Un titre comme *Tales of the Grotesque and Arabesque* souligne la démarche profondément littéraire – poétique, donc, dans l'acception qui est donnée ici au terme – du conteur américain. Voir sur ce point É. Lysøe, *Les Histoires extraordinaires, grotesques et sérieuses d'Edgar A. Poe*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1999 et *Les Voies du silence. E. A. Poe et la perspective du lecteur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.

18. *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Paris, Seuil, « Points », 1976, p. 65.

19. Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Jean-Jacques Thomas trad., Paris, Seuil, « Poétique », 1983, p. 33.

20. Théophile Gautier, *Récits fantastiques*, Marc Eigeldinger éd., Paris, Flammarion, « Garnier-Flammarion », 1981, p. 62.

21. *Ibid.*, p. 63.

22. *Ibid.*, p. 55.

23. *Ibid.*, p. 56.

tableaux, soufflets, pincettes et bougies – se mettent en mouvement, les êtres humains, eux, se laissent gagner par une invincible paralysie. Le héros est comme pétrifié de terreur. Il n'est pas jusqu'aux spectres qu'il voit danser autour de lui qui se révèlent lourds et pesants, incapables, malgré leur nature éthérée, de suivre la musique. Un peu plus tard, le héros retrouve certes toutes ses facultés motrices. Il va même jusqu'à danser, en compagnie d'Angéla, avec une « agilité » qui surprend même les fantômes massés autour d'eux. Loin d'être pour autant maître de ses mouvements, il s'apparente plutôt à quelque pantin dont un mystérieux marionnettiste tirerait les ficelles en coulisses. Il lui a suffi de poser un premier regard sur la jeune femme pour se trouver de la sorte entièrement manipulé :

Je me précipitai hors du lit, d'où jusque-là je n'avais pu bouger, et je me dirigeai vers elle, conduit par quelque chose qui agissait en moi sans que je pusse m'en rendre compte [...].

Mais, par un prodige bien étrange, tout en lui parlant, je marquais d'une oscillation de tête la musique qui n'avait pas cessé de jouer ; et quoi que je fusse au comble du bonheur d'entretenir une aussi belle personne, les pieds me brûlaient de danser avec elle²⁴.

Cette organisation du conte à partir de deux isotopies contradictoires se retrouve dans la plupart des textes fantastiques, à commencer par ceux qu'on tient généralement pour des modèles du genre. Le « Don Juan » de Hoffmann peut, selon le même principe, être lu comme le développement d'une matrice selon laquelle le théâtre, forme supérieure d'existence, s'oppose à la vie quotidienne. La donna Anna qui visite si mystérieusement le narrateur est autant l'actrice interprétant le rôle que le personnage imaginé par Mozart et Da Ponte. Sa nature amphibologique²⁵ rend possible toute une série d'interactions entre le monde de la chair et celui de l'art. Chez Poe, de même, « The Fall of the House of Usher » développe la double acception que l'anglais – comme d'ailleurs le français – donne au mot « house », signifiant à la fois maison et famille. Toute une série de parallélismes s'établissent entre les pierres et les hommes. Avec « vacant and eye-like windows »²⁶, la façade de la demeure, tout comme celle du « Haunted Palace » ressemble à un visage, tandis qu'avec ses cheveux pareils à une étrange toile d'araignée, Roderick fait penser, lui, à une maison abandonnée. Quant à sa sœur, elle s'apparente plus directement encore au règne minéral, du fait de crises de catalepsie qui littéralement la transforment en pierre.

Comme dans les poèmes en prose les mieux achevés²⁷, la matrice n'engendre pas seulement la signification de ces deux textes, mais encore certains traits d'ordre formel. Les deux parties du « Don Juan » de Hoffmann correspondent très exactement aux deux actes de l'opéra de Mozart et puisque l'art dramatique y entre en conflit avec la vie quotidienne, c'est en toute logique que le récit s'achève sur une conversation retranscrite sous forme de scène de théâtre. De même, le texte de « The Fall of the House of Usher » se construit à l'image de la façade-visage : formé de deux parties à peu près égales, il est scindé en son milieu par le poème du « Palais hanté », exactement comme la demeure se trouve coupée en deux par une invisible lézarde.

Le conte de Poe permet toutefois d'effectuer un pas de plus sur le terrain de la théorie. Car si d'un côté le texte adopte la même organisation structurelle que la maison, il fait de cette dernière un modèle du monde. On a pu démontrer en effet que le jeu de fission puis d'effondrement réunificateur qui s'étend à tout le conte préfigure comme en réduction les théories cosmogoniques développées par Poe dans *Eurêka*²⁸. Pareille à la particule originelle, la notion de « House of Usher » s'est diffusée à travers l'espace. Par divisions successives, elle a produit le bâtiment, son

24. *Ibid.*, p. 60.

25. On notera que ce caractère hybride est précisément celui que dénote le terme de « fantastique » au XVIII^e siècle dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert : « Pour passer du monstrueux au fantastique, lit-on dans l'article "Fiction", le dérèglement de l'imagination, ou, si l'on veut, la débauche du génie n'a eu que la barrière des convenances à franchir. Le premier était le mélange des espèces voisines ; le second est l'assemblage des genres les plus éloignés et des formes les plus disparates, sans progressions, sans proportions, et sans nuances. » – L'article est de Marmontel.

26. Edgar Allan Poe, *Collected Works*, Thomas O. Mabbott éd., Cambridge (Ma), Harvard University Press, 1969-1978, t. II, p. 398.

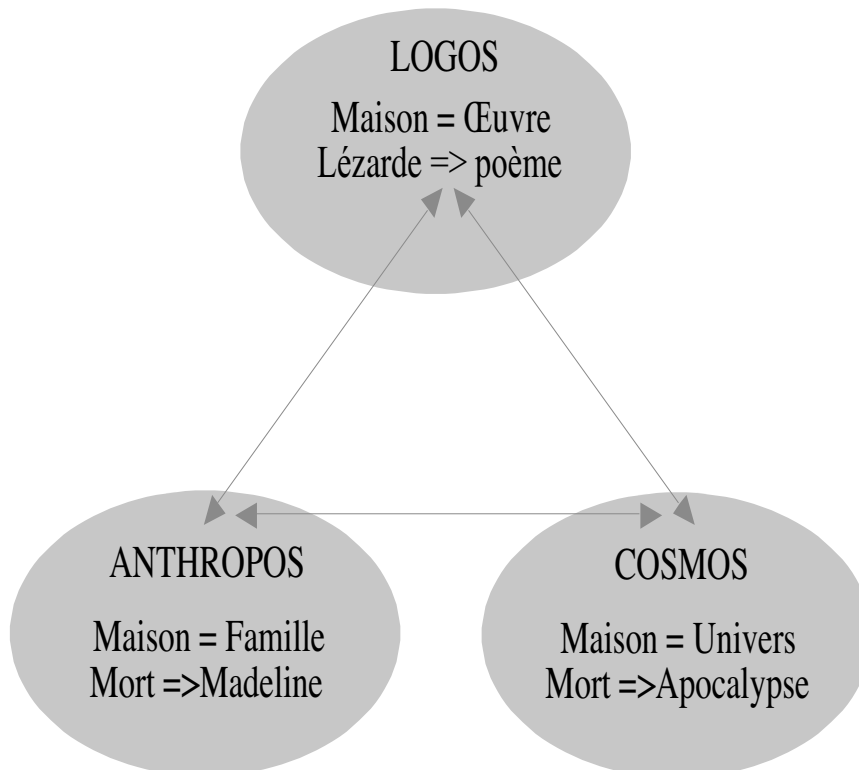
27. Sur ce point, voir Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, p. 148-158.

28. Voir Maurice Beebe, « The Universe of Roderick Usher » (1956), in Graham Clarke (éd.), *Edgar Allan Poe, Critical Assessments*, III, p. 81-90 et Éric Lysøe, *Les Voies du silence*, p. 88-94.

reflet, Roderick et sa sœur. Mais, de même qu'à la fin des temps, tous les corpuscules du cosmos retrouveront le parent qu'ils ont perdu, de même Madeline rejoint son frère et sombre avec lui dans l'unité recouvrée. La dimension apocalyptique que revêtent les dernières lignes du conte est d'ailleurs nettement sensible. À l'instant où, avant de s'effondrer dans l'étang, la demeure s'ouvre comme une mâchoire prodigieuse, la lune, constate le narrateur « éclate » soudain à la vue du spectateur :

The radiance was that of the full, setting, and blood-red moon which now shone vividly through that once barely-discernible fissure of which I have before spoken as extending from the roof of the building, in a zigzag direction, to the base. While I gazed, this fissure rapidly widened – there came a fierce breath of the whirlwind – the entire orb of the satellite burst at once upon my sight – my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder – there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters – and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the “*House of Usher*.”²⁹

Le verbe utilisé ici, « to burst », laisse planer une étrange équivoque. Dissimulée derrière la maison, la lune révèle-t-elle brusquement son éclat ou explose-t-elle, marquant le début de quelque cataclysme cosmique ? Or la suite du texte maintient l'incertitude. Car Poe y évoque « the voice of a thousand waters », comme pour faire de la demeure une sœur de cette Babylone contre laquelle Jean fait s'élever « the voice of many waters »³⁰. Il annonce de la sorte « The Conversation of Eiros and Charmion », où les mêmes eaux apocalyptiques se trouvent cette fois explicitement mentionnées. Le récit dans son ensemble décrit donc le passage d'une manifestation individuelle du trépas, la mort de Lady Madeline, à un cataclysme absolu impliquant la disparition de tous les objets de la fiction³¹. Le mot « house » assure de ce fait la cohésion de deux isotopies, l'une humaine : la banale aventure d'une famille, l'autre cosmique : la fin du monde, par le biais d'un troisième ensemble centré, lui, sur la maison comme icône de l'œuvre. Ainsi le conte repose-t-il sur le schéma triadique *Logos, Anthropolos, Cosmos* censé, selon le Groupe , rendre compte du « poème comme objet absolu »³².



29. Edgar Allan Poe, *Collected Works*, t. II, p. 417.

30. *The Revelation* (King James Version), 14, 2.

31. Voir Éric Lysœe, « Le Rythme narratif entre topo- et chrono-logie », *Colloquium Helveticum*, n°32 : **Rhythmus** », 2001, p. 179-200.

32. Groupe , *Rhétorique de la poésie* (1977), Paris : Seuil, « Points », 1990, p. 96.

Cette médiation qu'effectuent le langage et les nombreuses formes de thématization auxquelles celui-ci donne lieu – insertion d'un poème, peinture de Roderick en artiste accompli, etc. – n'est en rien propre à « The Fall of the House of Usher ». Nombre de textes de Poe s'achèvent de façon identique sur une évocation à caractère apocalyptique. Plus largement, d'ailleurs, le conte fantastique se construit d'autant mieux autour d'un débat entre l'*Anthropos* et le *Cosmos* qu'il repose, à en croire Joël Malrieu,

sur la confrontation d'un personnage isolé avec un phénomène, extérieur à lui ou non, surnaturel ou non, mais dont la présence ou l'intervention représente une contradiction profonde avec les cadres de pensée et de vie du personnage, au point de les bouleverser complètement et durablement³³.

Observer le fantastique à la lumière des théories du Groupe permet aussi de rendre compte d'un ensemble de catégories connexes traditionnellement reconnues par la critique comme autant de genres « voisins ». C'est faire jouer les catégories du *Cosmos* et de l'*Anthropos*, par exemple, pour considérer que ce qui distingue le merveilleux ou la science-fiction du fantastique tient simplement à des divergences de stratégies appliquées à la médiation. Le fantastique « psychologique » à la Henry James s'appuiera plutôt sur une hypertrophie du registre humain, la rêverie d'un Bradbury sur une hypertrophie du registre cosmique. Pour le reste, c'est bien évidemment cette relation fondamentale de l'homme au monde qui à chaque fois se trouvera mise en question. Que, parallèlement, ces structures polémiques interrogent de façon privilégiée le *Logos*, il n'est qu'à voir la tendance auto-réflexive des meilleures œuvres du genre pour s'en convaincre : Hoffmann, dès ses premiers écrits, développe une réflexion de nature essentiellement esthétique et, cent cinquante ans plus tard, ce sont des propos du même ordre que tiennent Borges ou encore Bioy Casares. L'île de *La Invención de Morel* n'est pas seulement une moderne Avalon. C'est le terrain d'expérimentation d'une machine bien particulière qui fonctionne selon les principes du roman. L'appareil projette en effet un univers entièrement coupé de la réalité, dans lequel se meuvent des personnages reproduisant, pour l'éternité, la même série d'actions. Et cet autre *Cosmos* finira par absorber le héros, ce malheureux *Anthropos*, – un héros imprégné de tout le prestige du *Logos* et figurant comme tel non seulement M. l'Écrivain, mais encore l'hypocrite Lecteur, son semblable, son frère.

3. Une poétique de la connexion

Même si, sur d'autres points, il entretient d'importantes différences avec la poésie – du moins telle que la définit le Groupe ³⁴ –, le fantastique apparaît donc de plus en plus clairement comme une fiction poétique. Il se fonde sur une logique de connexion linguistique qu'il n'est d'ailleurs pas rare de voir souligner par la narration elle-même. C'est ainsi par exemple que, dans « Arria Marcella », une expression suffit à déclencher l'hilarité des personnages :

Les trois amis descendirent à la station de Pompéi, en riant entre eux du mélange d'antique et de moderne que présentent naturellement à l'esprit ces mots : *Station de Pompéi*. Une ville gréco-romaine et un débarcadère de railway ! ³⁵

Au-delà de l'anachronisme, ce que le texte met ici à nu est manifestement le procédé qui permet de

33. *Le Fantastique*, Paris, Hachette, « Hachette supérieur », 1992, p. 49.

34. Même si les théoriciens belges opposent le poétique au narratif, ils reconnaissent l'existence d'une médiation narrative – laquelle n'est d'ailleurs pas la seule à s'exercer dans le fantastique. On pourrait malgré tout se croire fondé à identifier le fantastique à une catégorie particulière du poétique, en ce qu'il se fonde plutôt sur des oppositions relevant généralement d'un même champ sémantico-logique. Le conte invite en effet bien souvent à énoncer des postulats du genre : « l'inanimé est animé » (thème du sabbat des objets, par exemple) ou « la mort c'est la vie » (thème du vampire, du voyage dans le passé, etc.), formules qu'il suffit de nier pour leur attribuer une valeur communément recevable. Mais c'est parce qu'en réalité l'analyse simplifie à l'extrême la structure pour la rendre immédiatement perceptible. Dans l'acception que lui donne le Groupe , l'opposition *Anthropos* / *Cosmos* fonctionne exactement de la même façon et conduit à poser que le *Cosmos* contient finalement *tout ce qui n'est pas l'Anthropos*.

35. Théophile Gautier, *Récits fantastiques*, p. 239.

conjoindre des univers antagonistes : non seulement l'antique et le moderne, mais encore le grec et le romain et plus encore peut-être l'anglais de « station » ou de « railway » au français de Gautier. Les mêmes principes de métissages fondent en réalité l'ensemble du récit jusque dans ses moindres détails :

Le jour était tombé et la nuit était venue, nuit sereine et transparente, plus claire, à coup sûr, que le plein midi de Londres³⁶.

On ne s'étonne donc guère de voir le héros épouser, au terme de son aventure avec la ravissante Marcella, « une jeune et charmante Anglaise » prénommée Ellen et associant, de ce fait, les charmes méditerranéens et saxons³⁷.

Partout de la sorte, le texte porte la trace de cette nécessaire médiation de registres définis, dans le même mouvement, comme incompatibles. La confusion bien connue des sens « propre » et « figuré » en constitue une autre preuve, mais encore le principe de modalisation dont Tzvetan Todorov a souligné l'importance. Il suffit en effet de dire : « je crois voir un fantôme » pour qu'aussitôt se dessinent deux isotopies contradictoires et pourtant simultanément déployées par le texte : soit un fantôme vient effectivement de passer, soit le locuteur s'est laissé abuser par ses sens. Au-delà d'événements purement linguistiques toutefois, c'est l'ambivalence du discours fantastique, de ses thèmes et motifs qu'il convient plus largement d'invoquer. Louis Vax parle à juste titre de *Séduction de l'étrange*, bien parce que le fantastique, jusque dans ses objets les plus galvaudés, associe le *mysterium tremendum* et le *mysterium fascinans*. Le diable n'est pas simplement une goule hideuse, mais aussi le plus charmant des jeunes hommes, voire la plus irrésistible des femmes. Et le jeu de forces contraires qu'il incarne s'exprime de façon révélatrice sur un mode tout poétique dans nombre de ses avatars. Car les puissances surnaturelles se manifestent bien souvent comme une forme de matérialisation physique de l'oxymore et accomplissent, à travers les personnages eux-mêmes, la nécessaire médiation de l'*Anthropos* et du *Cosmos*. « Der Sandmann » met ainsi en scène un humain inanimé : la poupée Olimpia, mais encore un bourgeois diabolique : Coppélius, que le narrateur présente à la fois comme un simple avocat et comme le terrible marchand de sable. Le jeu de reduplication qui opère autour de ces deux protagonistes³⁸ traduit bien la tendance qu'ont généralement les objets de la fiction fantastique à diviser, opposer et finalement confondre. En lui-même, le motif du double peut être d'ailleurs interprété comme l'expansion thématique de ces connecteurs d'isotopie que sont les signes à *double* entente. William Wilson, signifiant dans lequel triomphent les procédures de reduplication³⁹, permet d'associer deux signifiés antagonistes : le narrateur et son alter ego. Et ce n'est sans doute pas par hasard si la critique interprète ce dernier sur un mode métaphorique, comme une représentation de la conscience. Car elle ne fait alors pas autre chose que rattacher les deux personnages au couple *sens littéral* vs *sens figuré* qui, on le voit bien, fonde avec tant d'autres jeux sur la langue la dynamique médiatrice du fantastique. Le principe est d'ailleurs si général qu'il se rencontre jusque dans la peinture. *La Durée poignardée*⁴⁰ que peint Magritte en 1938 est ainsi particulièrement caractéristique du fonctionnement de l'image fantastique. À la place du tuyau d'un poêle, c'est une locomotive qui sort de sous le manteau d'une cheminée bourgeoise. L'image permet ainsi de raccorder deux signifiants visuels qui relèvent l'un et l'autre d'ensembles bien différents : public vs intime, mobile vs figé, etc.

Un conte comme « Der Runenberg » décrit d'ailleurs de façon presque explicite, à travers l'organisation de son matériel thématique, le fonctionnement même du fantastique. Poussé par quelque obscur pressentiment, Christian se rue au sommet de la montagne. Mais c'est pour voir sa route s'interrompre devant une fenêtre dont la lumière soudain l'inonde :

36. *Ibid.*, p. 248.

37. Voir Éric Lysøe, « De la double nature italienne : "Arria Marcella" entre fantastique et *Unheimliche* », *Creliana*, n° 2, printemps 2002, p. 117-139.

38. Olimpia s'oppose à la tendre Clara ; Coppélius qui répète sur le mode maléfique la figure du Père se réincarne en Coppola qui, lui-même, fait équipe avec Spalanzani...

39. Non seulement le graphème « Wil » s'y trouve repris, mais encore l'initiale se présente-t-elle comme une lettre double, un « double » V.

40. René Magritte, *La Durée poignardée*, 1938, Huile sur toile, 147 x 99 cm, Chicago, Art Institute.

Er sah dem Scheine nach, und entdeckte, daß er in einen alten geräumigen Saal blicken konnte, der wunderlich verziert von mancherlei Gesteinen und Kristallen in vielfältigen Schimmern funkelte, die sich geheimnisvoll von dem wandelnden Lichte durcheinander bewegten, welches eine große weibliche Gestalt trug, die sinnend im Gemache auf und nieder ging. Sie schien nicht den Sterblichen anzugehören, so groß, so mächtig waren ihre Glieder, so streng ihr Gesicht, aber doch dünkte dem entzückten Jünglinge, daß er noch niemals solche Schönheit gesehn oder geahndet habe⁴¹...

Sous les yeux du héros médusé, l'inconnue commence alors à se dévêtir. Ici, comme chez Hoffmann ou James, la fenêtre met en contact deux univers opposés dont l'un représente l'*Anthropos*, l'homme ordinaire et l'autre le *Cosmos*, la femme surnaturelle manifestement liée à l'au-delà et aux forces de l'autre monde. Mais elle assure également la communication entre l'un et l'autre. Car la jeune femme sort d'une armoire d'or une tablette scintillante incrustée de bijoux dont les motifs dessinent des caractères magiques. L'objet se présente ainsi comme une réduction de cette Montagne de verre spécifique qu'est le Runenberg. Mais le plus surprenant est de le voir se substituer soudain à la fenêtre :

... die Schöne das Fenster öffnete, ihm die magische steinerne Tafel reichte und die wenigen Worte sprach: „Nimm dieses zu meinem Angedenken!“ Er faßte die Tafel und fühlte die Figur, die unsichtbar sogleich in sein Inneres übergang, und das Licht und die mächtige Schönheit und der seltsame Saal waren verschwunden⁴².

Substitut miraculeux, *linguistique* de la fenêtre, la tablette permet aux images véhiculées par les runes de pénétrer l'esprit du héros de la même façon que la croisée quelques instants plus tôt avait donné accès à l'intimité de l'inconnue. Elle réalise ainsi la médiatisation entre les deux univers : Christian n'aura plus besoin d'autre manifestation de l'au-delà pour croire en cette fille des runes dont l'existence est désormais définitivement liée à la sienne.

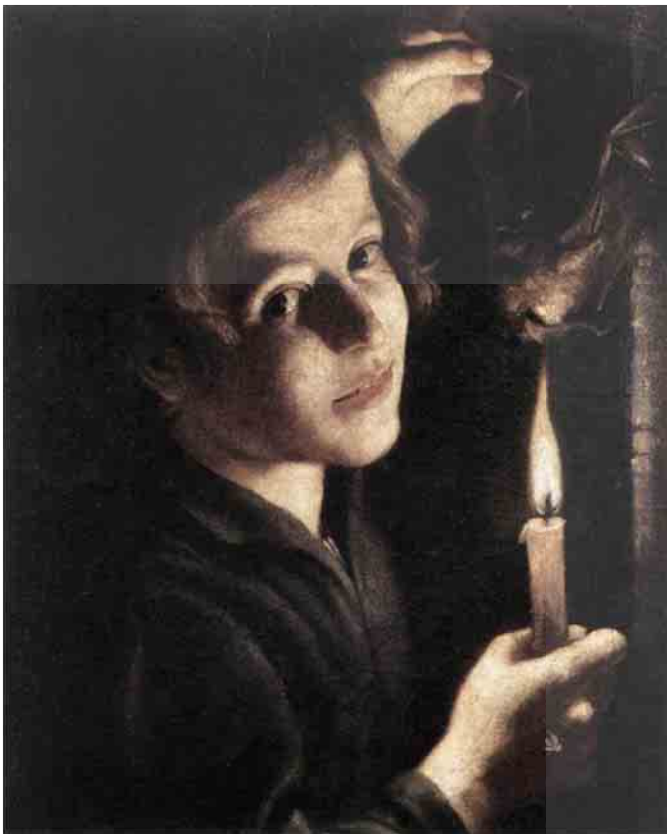
De façon non moins révélatrice que dans « Der Runenberg », nombre de fenêtres fantastiques jouent ce rôle de connecteurs thématiques entre deux univers. C'est notamment le cas dans *The Turn of the Screw*, roman dans lequel Henry James développe un jeu caractéristique autour d'une certaine croisée qui tout à la fois oppose et met en contact des mondes incompatibles : celui de l'héroïne et celui de Peter Quint. La fenêtre s'apparente bien sûr à la porte qui, elle aussi, met en communication deux univers incompatibles, telle cette « Tapetentür »⁴³ par laquelle le héros de « Don Juan » passe de sa chambre d'auberge à la loge des étrangers. Mais elle ressemble également à l'un des nombreux appareils optiques qui, au cœur du même conte, métaphorisent ce principe fondamental de médiation. Lunette du terrifiant Coppola dans « Der Sandmann », miroir rétroviseur dans « Das öde Haus », à chaque fois l'objet met en communication deux mondes qui, sans lui, s'ignorerait radicalement : l'étudiant et le bel automate, le doux Theodor et la fascinante et terrible Angelika. Le fantastique procède donc avant tout d'un miracle de la vision⁴⁴. Il dérive d'ailleurs de la même racine grecque que φαινω : il est ce par quoi le *phéno*-mène rejoint le *fan*-tasme, et se révèle à la lumière – φως – en passant par telle ou telle surface, tel ou tel corps *dia-phanes*.

41. Ludwig Tieck, *Contes fantastiques*, Paris, Montaigne, « Aubier bilingue », 1957, p. 134-136 ; tr. fr. : « Il suivit la lumière des yeux et découvrit qu'il pouvait plonger du regard dans une grande et vieille salle extraordinairement ornée de pierres et de cristaux étincelants dont les mille reflets bougeaient et se mêlaient étrangement à la lumière mouvante d'une torche que tenait une silhouette féminine de haute taille ; celle-ci, pensive, allait et venait dans la pièce. Elle ne semblait pas appartenir à la race des mortels, tant ses membres étaient puissants et grave son visage ».

42. *Ibid.*, p. 138-140 ; tr. fr. : « ... la belle ouvrit la fenêtre, lui tendit la tablette de pierre magique et murmura rapidement : « Prend ceci en souvenir de moi ». Il s'empara de la tablette et sentit aussitôt que la figure pénétrait, invisible, en son cœur alors que la lumière, l'impressionnante beauté et l'étrange salle avaient disparu ».

43. Voir E. T. A. Hoffmann, *Don Juan et Der Sandmann*, Paris, Le Livre de poche, « Les Langues modernes / bilingue », 1991, p. 32.

44. On lira à ce propos le très bel essai de Max Milner, *La Fantasmagorie*, Paris, P.U.F., « Écritures », 1982.



Trophime Bigot, *Garçon brûlant les ailes d'une chauve-souris*, vers 1635, huile sur toile, 45 x 39 cm
Rome, Galleria Doria-Pamphili



Illustration pour *Le Diable amoureux*
Édition originale, Paris, Le Jay, 1772

Cette qualité de regard se retrouve presque naturellement dans l'utilisation généralisée de l'oxymore dont on a pu voir qu'il constituait l'un des procédés médiateurs les plus puissants du fantastique. Le décor privilégié du conte traduit visuellement la conjonction de ces forces contraires élémentaires que sont la lumière et les ténèbres. Des *Nachtstücke* de Hoffmann à *Saint-Judas-de-la-Nuit* de Jean Ray en passant par *Gaspard de la Nuit*, *Nocturnal* de Franz Hellens ou même les *Poèmes nocturnes*, titre que Baudelaire envisagea un instant de donner à son *Spleen de Paris*⁴⁵, les jeux du clair-obscur conviennent aussi bien au poème en prose qu'au conte fantastique. Or s'il en va de la sorte, c'est bien parce que l'œuvre s'inscrit dans une tradition picturale qui se plaît à représenter l'obscurité à travers une série de contrastes d'ombres et de lumières. C'est ainsi qu'en plein ^{xviii} siècle une étonnante composition de Trophime Bigot, dans laquelle un jeune garçon au visage angélique brûle les ailes d'une chauve-souris censément diabolique, contient déjà en puissance tout ce qui deviendra le principe même de la lumière fantastique, depuis les effets bien connus du soleil nocturne de Gautier, jusqu'aux lumineuses ténèbres qui président à l'effondrement de la Maison Usher. De façon très significative d'ailleurs, c'est à une forme de médiation de l'ombre et de la lumière que s'attarde Cazotte dans son commentaire aux gravures du *Diable amoureux* :

Quelles phrases donneront jamais une idée plus nette du clair-obscur que la quatrième de nos estampes, dont l'auteur, ayant à représenter deux chambres, a si ingénieusement mis tout l'*obscur* dans l'une et tout le *clair* dans l'autre ?⁴⁶

Sans doute en donnant la préférence aux images inspirées de son roman, l'écrivain français fait-il preuve d'une trop grande modestie. Une chose est sûre, la scène de voyeurisme qu'il évoque dans ces quelques lignes l'aura particulièrement frappé. Or c'est peut-être précisément parce qu'elle illustre parfaitement la faculté de médiation propre au regard fantastique qui permet au sujet

45. C'est sous ce titre que parurent en 1857 les poèmes en prose publiés dans *Le Présent* (voir Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, p. 114).

46. Jacques Cazotte, *Le Diable amoureux* (1772), Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p. 180.

masculin désirant de projeter la partie la plus sombre de son être dans cet univers étincelant qu'habite Biondetta, épiphanie de la blondeur, de la lumière et à ce titre avatar paradoxal de Lucifer – *Anthropos* et *Cosmos* définitivement liés grâce aux pouvoirs *logocratiques* du *regard-narrateur*...

4. Fantastique et coïncidence des extrêmes

Cette union généralisée des contraires, dont on voit bien qu'elle se diffuse à tous les niveaux – linguistiques, narratifs ou thématiques –, invite à considérer le conte fantastique sous l'angle de la psychanalyse. On sait le rôle que jouent, dans la théorie freudienne, les principes de contraste et d'opposition. Le rêve, dans bien des cas, paraît ignorer les règles de la contradiction qui s'imposent si fortement à la conscience : les représentations antithétiques s'y expriment le plus souvent par un seul et même élément⁴⁷. Le mot d'esprit dont Riffaterre a montré la proximité avec le poème en prose est un jeu avec ces mêmes règles, qu'il se fonde sur la représentation par le contraire ou sur les différentes formes de représentation indirecte : double sens, contresens, ou non-sens. Et c'est sur une identique *coincidencia oppositorum* que reposent certaines opérations linguistiques fondamentales. Freud, fasciné par les travaux de Karl Abel⁴⁸ –, est revenu à maintes reprises sur la question des sens opposés dans les mots primitifs⁴⁹ et c'est très exactement dans cette optique qu'il aborde en 1919 la question de l'« Unheimliche ». Dans cet article capital, on le sait, Freud commence par interroger la signification d'un couple de termes apparemment antinomiques, *unheimlich* vs *heimlich* :

Das deutsche Wort „unheimlich“ ist offenbar der Gegensatz zu heimlich, heimisch, vertraut und der Schluß liegt nahe, es sei etwas eben darum schreckhaft, weil es nicht bekannt und vertraut ist⁵⁰.

Une analyse plus approfondie fait toutefois apparaître que si « heimlich » renvoie effectivement à ce qui est familier, à ce qui, en rappelant l'intimité du foyer, éveille un sentiment de bien-être paisible, il désigne également ce qui, à force de se réduire à la sphère du privé, prend parfois des allures de secret, de mystère :

Also heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich⁵¹.

C'est donc que la langue allemande accomplit d'elle-même la connexion de deux isotopies dont l'une, renvoyant à un domaine familier, « heimlich », s'apparente à l'*Anthropos*, et l'autre,

47. Voir Sigmund Freud, *Über den Traum* (1901), in *Gesammelte Werke*, II-III, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1961, p. 674 ; tr. fr. : « Le mot allemand “unheimlich” est manifestement l'opposé de “heimlich, heimisch, vertraut” [termes signifiant « intime, de la maison, familier »] et l'on pourrait en conclure que quelque chose est effrayant justement parce qu'il n'est pas connu, pas familier ».

48. Ces principes ne sont qu'en partie contredits par la linguistique moderne. On se bornera ici à constater que le modèle constitutionnel de Greimas trouve une préfiguration inattendue dans les propos du linguiste, tels que Freud les reprend dans l'article intitulé « Über den Gegensinn der Urworte » (1910) : « Es ist offenbar, alles auf diesem Planeten ist relativ und hat unabhängige Existenz, nur insofern es in seinen Beziehungen zu und von anderen Dingen unterschieden wird [...]. Da jeder Begriff somit der Zwillings seines Gegensatzes ist, wie konnte er zuerst gedacht, wie konnte er anderen, die ihn zu denken versuchten, mitgeteilt werden, wenn nicht durch die Messung an seinem Gegensatz ? », *Gesammelte Werke*, VIII, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1964, p. 217 ; tr. fr. : « Il est évident que sur cette planète tout est relatif et n'a d'existence indépendante qu'en tant que ses relations aux autres choses permettent de l'en rapprocher ou de l'en distinguer. [...] Tout concept se trouvant devoir être le frère jumeau de son contraire, comment aurait-il pu être une première fois pensé, comment aurait-il pu être communiqué à d'autres qui essayaient de le penser, sinon en le mesurant à son contraire ? ».

49. Voir non seulement l'article évoqué dans la note précédente (« Über den Gegensinn der Urworte »), mais encore de nombreuses allusions disséminées à travers toute l'œuvre, comme par exemple dans *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1916-1917).

50. « Das Unheimliche » (1919), *Gesammelte Werke*, VIII, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1966, p. 231 ; tr. fr. : « Ainsi, “heimlich” est un mot dont le sens se développe vers une ambivalence, jusqu'à ce qu'enfin il rencontre son contraire “unheimlich”. “Unheimlich” est, d'une manière quelconque, un genre de “heimlich” ».

51. *Ibid.*, p. 237.

« unheimlich », déborde largement l'expérience individuelle pour l'inscrire dans le *Cosmos*. Nous voilà donc bien, avec l'« Unheimliche » au cœur du fantastique.

On connaît les détails de l'analyse qui suit. Relisant « Der Sandmann », Freud montre comment Hoffmann y fait dépendre les mécanismes de la peur de l'émergence à la conscience du héros de scènes de la petite enfance. L'apparition du marchand Coppola, de ses lunettes semblables à des yeux, la découverte de l'automate Olimpia renvoient non seulement à des croyances infantiles abandonnées par l'adulte – les poupées sont des êtres vivants – ou à d'antiques superstitions délaissées par l'homme moderne – l'animisme et la toute puissance de la pensée –, mais encore à des complexes infantiles refoulés, subitement ranimés par quelque impression extérieure. Bref, l'« Unheimliche » est pour la psychanalyse quelque chose qui aurait dû demeurer caché et qui a reparu⁵². C'est ainsi qu'au détour d'une phrase, Freud illustre de façon particulièrement intéressante pour l'amateur de fantastique le principe de conjonction de l'inquiétant et du familier :

Es kommt oft vor, daß neurotische Männer erklären, das weibliche Genitale sei ihnen etwas Unheimliches. Dieses Unheimliche ist aber der Eingang zur alten Heimat des Menschenkindes, zur Örtlichkeit, in der jeder einmal und zuerst geweilt hat. „Liebe ist Heimweh“, behauptet ein Scherzwort, und wenn der Träumer von einer Örtlichkeit oder Landschaft noch im Traume denkt : Das ist mir bekannt, da war ich schon einmal, so darf die Deutung dafür das Genitale oder den Leib der Mutter einsetzen⁵³.

Pareil déplacement n'a rien qui puisse surprendre le lecteur de fantastique ou l'amateur de poèmes. Ce sont en effet des mécanismes du même ordre que pointent les membres du Groupe dans leur *Rhétorique de la poésie* lorsqu'ils associent l'accouplement à la médiation de l'*Anthropos* et du *Cosmos*, dès lors que la femme, image du second, « est symboliquement rattachée à la mer ou à la terre, fécondée, parcourue ou pénétrée par l'homme »⁵⁴.

La découverte de la sexualité féminine joue dès lors presque naturellement un rôle fondamental dans le conte fantastique. Freud s'attarde tout particulièrement sur le complexe de castration, mais celui-ci n'est que le produit de la découverte qui le motive : celle de l'altérité sexuelle et de la mythologie enfantine qui entoure l'acte originaire. « Der Sandmann » développe ainsi avant tout une interrogation sur les modalités de la conception et sur la physiologie de l'Autre. Ce n'est d'ailleurs par un hasard si, parmi ses personnages, Hoffmann fait une place toute particulière au docteur Spalanzani. Par son seul nom en effet, le père d'Olimpia se confond avec le célèbre Lazzaro Spallanzani dont les travaux permirent de renoncer au principe de génération spontanée pour faire dépendre la fécondation de l'ovule non de quelque sublime « aura seminalis », mais d'une rencontre physique avec le spermatozoïde. C'est cette même question de l'origine, cette même opposition entre les sexes qui se trouve magistralement illustrée par « The Black Cat ». Contrairement à ce que pense Marie Bonaparte en effet, le chat de Poe est loin de n'être dans ce texte qu'une métaphore du sexe féminin. Il permet de façon beaucoup plus subtile de passer d'une conception asexuée du monde à la vision traumatisante d'une société fondamentalement binaire à travers laquelle le sujet masculin – l'*Anthropos* – s'oppose à l'Autre, tel qu'il s'incarne dans la femme, dans l'animal et jusque dans l'ordre social : le *Cosmos*. Au début de son histoire en effet, le narrateur, bien que marié, vit dans un univers d'harmonie où les oppositions semblent s'abolir. L'entente est parfaite non seulement entre la femme et l'homme, mais encore entre celui-ci et le monde animal. Pluton, le chat de la maison, est ainsi le plus fidèle compagnon du héros. Il est d'ailleurs désigné par le pronom masculin « he » comme pour mieux se confondre avec son maître. Un soir d'ivresse toutefois, ce dernier lui arrache un œil et, dès cet instant, ne supportera plus la vue de l'animal mutilé. Avec son orbite creuse sanguinolente, le félin lui révèle en effet l'existence

52. Voir *ibid.*, p. 254.

53. *Ibid.*, p. 259 ; tr. fr. : « Il arrive souvent que les hommes névrosés déclarent que les organes génitaux féminins représentent pour eux quelque chose d'étrangement inquiétant. Cet étrangement inquiétant est cependant l'orée de l'antique patrie des enfants des hommes, de l'endroit où chacun, de l'endroit où chacun a dû d'abord séjourner en son temps. On le dit parfois en plaisant : Liebe ist Heimweh (l'amour est le mal du pays), et quand quelqu'un rêve d'une localité ou d'un paysage et pense en rêve : je connais cela, j'ai déjà été ici – l'interprétation est autorisée à remplacer ce lieu par les organes génitaux ou le corps maternel ».

54. *Op. cit.*, p. 114.

d'une sexualité différente, ce que le narrateur du « Tell-Tale Heart » nomme « the Evil Eye »⁵⁵, le Mauvais Œil, mais qui par homophonie suggère également l'existence de l'Autre, un autre perçu comme le Mauvais Moi, « the Evil I ». Incapable de supporter cette présence menaçante, l'ivrogne tue l'animal en le pendant à un arbre. Un deuxième chat cependant vient immédiatement prendre la place du disparu. Et bien que ce nouveau félin soit presque semblable à son prédécesseur, la narration n'en parle plus au masculin, mais au neutre. Il est « it » et sympathise immédiatement avec la femme du protagoniste. C'est d'ailleurs en voulant tuer ce second chat que le héros fend involontairement le crâne de son épouse, comme c'est en voulant emmurer sa victime qu'il enferme avec elle sans le vouloir la terrifiante bête. Il aura beau vouloir ainsi refouler cette animalité féminine, celle-ci finira par s'imposer au grand jour. Confondu, le meurtrier sera condamné à la peine capitale et connaîtra la même mort que le premier chat, ce chat autrefois masculin, comme lui, et promis comme lui aux affres de la pendaison.

Le sentiment d'horreur dans « The Black Cat » résulte donc moins d'une réactivation – effective cependant – du complexe de castration que du retour de ce très ancien traumatisme que semble être ici la découverte de l'ordre sexué du monde. Sans doute toute impression fantastique ne se réduit-elle pas à ce souvenir visiblement fondateur⁵⁶. Mais dans la mesure où celui-ci est à l'origine de bien d'autres formations et complexes, il joue un rôle prééminent. Et ce d'autant plus que, dans sa structure même, il reproduit la bipolarité fondamentale du conte fantastique. Le couple *Anthropos / Cosmos* qui, d'un point de vue général, se laisse transposer en *Heimliche / Unheimliche*, débouche ainsi presque naturellement sur la mise en regard d'un univers masculin, limité et rassurant, et d'un univers féminin, ouvert sur l'infini et, comme tel, déroutant. C'est bien cette transposition, sans doute simpliste mais particulièrement efficace, que met en scène la quatrième gravure du *Diable amoureux*. Le regard fantastique ne conjoint pas seulement l'ombre et la lumière mais aussi, bien évidemment, l'homme et la femme, enfermé chacun dans le registre correspondant à son sexe.

Tout le roman de Cazotte d'ailleurs peut être lu à travers cette fantastique médiation du masculin « heimlich » et du féminin « unheimlich ». Les hésitations savoureuses entre Biondetto et Biondetta recourent en effet tout une série d'incertitudes relatives au sexe et plus particulièrement au *sexe des anges*. La jolie diablesse apparaît dans un univers que l'incipit décrit comme essentiellement composé d'hommes⁵⁷ et si on la « prend » alternativement pour mâle et femelle, c'est bien parce que Cazotte se plaît à multiplier les formules ou les situations ambiguës. La procédure de dissémination qui s'applique au titre est de ce point de vue révélatrice. Les cinq occurrences de « Diable » renvoient toutes à des images particulièrement équivoques. Les deux premières offrent l'occasion à Alvare de manifester son désir de « tire[r] les oreilles au grand Diable d'enfer »⁵⁸ et donc de mettre en évidence des attributs sexuels moins masculins que féminins. Les deux occurrences suivantes se trouvent placées dans la bouche de Biondetta qui répète ainsi qu'*elle* est le Diable. Mais c'est surtout dans l'explicit que cette volonté d'indécision sexuelle et grammaticale se manifeste :

Croyez-moi, formez des liens légitimes avec une personne du sexe ; que votre respectable mère préside à votre choix : et dût celle que vous tiendrez de sa main avoir des grâces et des talents célestes, vous ne serez jamais tenté de la prendre pour le Diable⁵⁹.

Il s'agit donc bien dans tout le roman de prendre – avec toutes les connotations sexuelles que le verbe possède – les femmes pour des hommes, ou plus exactement pour une forme surnaturelle

55. Edgar Allan Poe, *Collected Works*, III, p. 793.

56. La structure que décrit Lacan lors de son analyse du stade du miroir recoupe assez bien la triade *Anthropos / Cosmos / Logos*, et là aussi l'Autre, sous la figure de la mère, occupe une place de choix.

57. Le narrateur évoque la vie militaire qui pour l'essentiel se passe entre hommes : « J'étais à vingt-cinq ans capitaine aux gardes du roi de Naples : nous vivions beaucoup entre camarades, et comme de jeunes gens, c'est-à-dire, des femmes, du jeu, tant que la bourse pouvait y suffire ; et nous philosophions dans nos quartiers quand nous n'avions plus d'autre ressource » (p. 53, je souligne). D'emblée pourtant, la question de la différence sexuelle se profile : l'assimilation des femmes au jeu permet une double interprétation du mot « bourse », à la fois sur le registre économique et sur le registre corporel. Dans la suite du texte, c'est essentiellement la mère qui procurera les « ressources » financières.

58. *Le Diable amoureux*, p. 57.

59. *Ibid.*, p. 125, je souligne.

d'hommes. « Amour », dont dérive le dernier mot du titre⁶⁰, le confirme puisqu'il permet de faire à plusieurs reprises référence au charmant Cupidon. C'est par exemple en découvrant Biondetta en pleurs que le narrateur prend la mesure du « pouvoir des larmes » comme le « plus puissant de tous les traits de l'amour »⁶¹. Le titre du roman souligne donc avec insistance l'isotopie angélique : non seulement le diable est un ange déchu, mais il s'accompagne ici d'Éros, évoqué sous les traits de l'angelot mythologique. C'est bien à cette curieuse vision qu'Alvare renverra son lecteur lorsqu'il tentera d'imaginer ce que peut être la féminité :

L'homme fut un assemblage d'un peu de boue et d'eau. Pourquoi une femme ne serait-elle pas faite de rosée, de vapeurs terrestres et de rayons de lumière, des débris d'un arc-en-ciel condensés ? ⁶²

La formule vient ainsi conclure le récit que fait Biondetta de sa mystérieuse incarnation et qui, dans l'édition de 1788, s'ouvre sur cette phrase :

Je suis Sylphide d'origine, et une des plus considérables d'entre elles⁶³.

Détail piquant, dans la première édition du roman en 1772, le texte se présentait sous une forme légèrement différente :

Je suis Sylphe d'origine, et j'étais le plus considérable d'entre eux⁶⁴.

Qui sait si Cazotte n'aimait donc pas particulièrement la quatrième gravure de son Diable amoureux pour la simple raison qu'elle lui semblait trancher plus simplement, plus grossièrement que son texte entre deux domaines intimement liés et cependant *essentiellement* différents...

*

Ainsi le conte fantastique peut-il être défini comme une fiction poétique où s'accomplit une série de médiations entre deux isotopies contraires. Ces deux isotopies correspondent au couple *Anthropos* vs *Cosmos* ou encore à l'opposition *Heimliche* vs *Unheimliche*. Elles se trouvent conjointes dans le texte par une série de stratégies rhétoriques, discursives ou référentielles qui s'appliquent aussi bien au mot qu'à la structure narrative, aux thèmes ou aux motifs. Parallèlement elles fondent une organisation polaire qui, de l'homme à l'univers, engendre l'ensemble du territoire dévolu aux littératures de l'imaginaire tant du côté du fantastique, plutôt marqué par les sèmes d'intéroceptivité, que du côté de la science-fiction plus communément extéroceptive.

Ce degré de généralité invite à imaginer que si la notion de « fantastique » apparut en France à une époque donnée et pour des raisons spécifiques, elle renvoie à des phénomènes structurels qui, sous couvert d'autres esthétiques, reproduisent les mêmes principes. C'est ainsi, par exemple, que l'un des épisodes qui a le plus nourri l'imaginaire des peintres depuis la Renaissance, l'Annonciation, présente un grand nombre de similitudes avec les formules qu'on vient de brièvement évoquer. Le célèbre tableau que Fra Angelico a consacré à cette scène tout entière centrée sur le mystère d'une certaine naissance est à ce propos tout à fait révélateur. Dans son ensemble, la composition s'élabore en effet autour de la mise en communication de registres contraires. Deux compartiments servent à opposer l'Ange et la Vierge, ou d'un certain point de vue l'ordre céleste, défini cette fois comme (plus ou moins) masculin, et son homologue terrestre et féminin. Mais ce net contraste se trouve affaibli par les éléments qui assurent la communication de l'un à l'autre. Coupée par le pilastre central, la porte donnant sur l'arrière du bâtiment répond à la fenêtre ouverte sur le jardin et scindée elle aussi en deux, mais dans des proportions à peu près in-

60. Le texte proprement dit n'utilise pas l'adjectif « amoureux » qu'on ne retrouve que dans le titre et dans l'épilogue.

61. Je souligne. Voir également, à propos de Biondetto : « figurez-vous l'Amour en trousse de page » (p. 62) ou encore ces vers de l'aria de Biondetta : « Amour tu fis l'imposture/Je passe pour l'imposteur » (p. 88).

62. *Le Diable amoureux*, p. 93-94.

63. *Ibid.*, p. 92.

64. *Ibid.*, p. 185.



Fra Angelico
L'Annonciation, 1430-32
 Tempera sur bois, 154 x 194 cm
 Madrid, Musée du Prado



Illustration pour *Le Diable amoureux*
 Édition originale, Paris, Le Jay 1772

inverses. La clarté qui se projette à travers cette seconde ouverture répond de la sorte au rayon lumineux⁶⁵ qui permet de structurer à un niveau plus général, mais exactement selon les mêmes lois, l'ensemble du tableau. Celui-ci se construit en effet tout entier autour de la relation entre la main divine et le sein virginal, entre Dieu et son Église ou encore entre le Phallus et la Matrice. Si l'on ajoute que cette communication des contraires – symbolisée à ce niveau de la composition par la colombe de l'Esprit Saint – se traduit dans certains tableaux par la présence d'un phylactère déroulé entre l'Ange et la Vierge, on reconnaîtra sans peine que l'Annonciation s'élabore sur le principe d'une médiation accomplie par le *Logos* entre le *Cosmos* et l'*Anthropos*. Et c'est peut-être cette dimension qui a fait le succès des travestissements divers dont une telle scène a fait l'objet. Plusieurs interprétations de l'histoire de Paolo et Francesca montrent ainsi le beau jeune homme en position d'Ange et l'affreux cocu tenant lieu de divin Père. Cette forme de transposition comique n'est cependant pas la seule. Car bon nombre de scènes d'apparitions, d'invocations fantastiques peuvent être interprétées comme autant d'Annonciations parodiques. L'apparition de la géante du « Runenberg » en offre d'autant mieux une première preuve qu'elle baigne dans une clarté visiblement magique⁶⁶. L'apparition du diabolique chameau dans *Le Diable amoureux*, tandis qu'« un torrent de lumière plus éblouissante que celle du jour »⁶⁷ fond par une fenêtre subitement ouverte, est peut-être plus révélatrice encore. L'interprétation qu'en fit l'illustrateur de Cazotte invite en tout cas à le penser. Car la gravure multiplie les signes qui la rattachent aux Annonciations. Le démon animalisé apparaît à la place de Dieu dans le coin supérieur gauche – à la droite donc du tableau. Son rayon lumineux baigne le front d'Alvare au lieu du sein de la Vierge. La porte centrale permet de séparer l'humain du céleste, le garçon de la terrifiante sexualité féminine. Redoublée par les portes voisines, les fenêtres et surtout, curieusement, par deux phylactères symétriques, elle permet de souligner parallèlement le thème de la médiation, de la

65. On a vu que l'illumination et le phénomène fantastique trouvaient leur origine commune dans le *φῶς* des Grecs.

66. La tablette magique est manifestement l'équivalent du phylactère traditionnel.

67. *Op. cit.*, p. 59.

communication. Nous sommes ici à la fin du XVIII^e siècle et l'image n'a rien perdu de sa force suggestive. Près de deux cents ans plus tard, rien n'a réellement changé. Une toile peinte par Magritte en 1925, et qui marque peut-être la naissance de la manière du peintre belge, met ainsi de la même façon en présence deux registres nettement opposés. À droite, un tableau représente une maison en feu au milieu d'un paysage nocturne où le ciel, la terre et la mer se confondent. À gauche, seul dans un monde vide, se dresse un de ces objets étranges à mi-chemin de la quille, du bilboquet et du violon. Comme sorti du tableau, un oiseau rouge semble voler à sa rencontre. Des compositions ultérieures – telle *La Traversée difficile* ⁶⁸ où apparaît également l'oiseau rouge – permettent d'attribuer au « bilboquet » la stature d'un personnage. De sorte qu'en l'opposant à un monde incendié, la composition de 1925 en fait une figure de l'*Anthropos* confronté au *Cosmos*. Quant à l'oiseau de feu qui assure la médiation entre les deux univers, il figure évidemment le *Logos*. Toutefois, en empruntant la forme de l'Esprit Saint, il rattache l'ensemble à la tradition de l'Annonciation. On ne s'étonne donc guère lorsqu'on découvre le titre de ce tableau, puisque c'est un... *Nocturne* ⁶⁹. Il aura donc suffi à René Magritte de concevoir une seule image pour démontrer l'étonnante parenté qui existe entre les pieuses scènes de Fra Angelico et les *Nachtsücke* d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann – une seule image pour associer sous les yeux médusés du spectateur ce *mysterium tremendum* et ce *mysterium fascinans* – ces deux aspects de l'oxymore qui, en chantant la terreur nocturne et la féminité lumineuse, palpitent au cœur de la troublante fiction poétique qu'on appelle, depuis moins de deux siècles, *le fantastique*...

68. René Magritte *La Traversée difficile*, 1926, huile sur toile, 80 x 65 cm, collection privée.

69. René Magritte, *Nocturne*, 1925, huile sur toile, 65 x 75 cm, Houston, The Menil Collection.